

O RISCO DE EROS NA PELE DO TEXTO: A POESIA ERÓTICO-CONCRETA DE DÉCIO PIGNATARI

*ERO'S RISK IN TEXT'S SKIN:
DÉCIO PIGNATARI'S EROTIC-
CONCRETE POETRY*

Claudicélio Rodrigues da Silva¹
(UFC)

RESUMO: Considerado a última vertente das vanguardas, o concretismo foi um movimento que surgiu na década de 1950, em São Paulo, especificamente da tríade formada pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari. Por cerca de três décadas o movimento produziu textos cuja concretude se dava pela valorização da palavra em sua forma tipográfica disposta na geografia do papel. Herdeira de Mallarmé, Apollinaire,

¹Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ, professor adjunto de Literatura Brasileira e membro do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, coordena o “Grupo de Estudos a Língua de Eros” (GELE).

Joyce, Cummings e Oswald de Andrade, a poesia concreta tornou-se produto de exportação, aquilo com o qual havia sonhado Oswald de Andrade. O concretismo foi o campo onde a tradição literária ocidental e oriental seria atualizada, traduzida, “transcriada”, sintetizada em imagens, tipos, formas, num entrecruzamento de discursos. Os temas dessa poesia atualizam alguns problemas humanos recorrentes na literatura. Um desses temas é o erotismo, em suas diversas ramificações, ora de cunho clássico, ora de cunho profanatório ou carnavalizado. Portanto, o artigo se propõe a analisar a poesia concreta erótica de Décio Pignatari, procurando investigar sua relação com o discurso erótico do Ocidente e do Oriente. Além disso, procurou-se interpretar esses poemas à luz dos teóricos do erotismo, tais como Freud, Bataille, Barthes, Octavio Paz e Foucault.

PALAVRAS-CHAVE: Décio Pignatari; Erotismo; Poesia concreta; Discurso erótico.

ABSTRACT: Considered one of the last theoretical strands from Brazil’s avant-garde, concretism was a movement from the 1950s, in São Paulo, specifically originated by the triad Décio Pignatari and the Brothers Augusto and Haroldo de Campos. For roughly three decades, the movement produced texts whose concreteness came from the word’s appreciation its typographic form disposed in the paper’s geography. Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings and Oswald de Andrade’s heiress, the concrete poetry became an exportation product, as Oswald de Andrade had dreamed of. Concretism was the literary field where occident and orient’s literary tradition was updated, translated, “transcriated”, synthetized in images, types, forms, in a network of speeches. The themes in this kind of poetry updates some human problems recurrents in literature. One of those themes is erotism, in all its diverser ramifications, sometimes in a classic imprint, sometimes in a profane or carnivalized nature. Thus, this article aims to analyze Décio Pignatari’s concrete erotic poetry, searching its relations with the erotic speech from both occident and orient. Besides, the article proposes to interpret this

poems through the point of view of many eroticism theorists, like Freud, Bataille, Barthes, Octavio Paz and Foucault.

KEYWORDS: Décio Pignatari; Erotism; Concrete poetry; Erotic speech.

O gozo verbo-visual da poesia concreta

Dois conceitos de erotismo atravessarão este estudo, não de modo paralelo, mas imbricados. O primeiro, de natureza ampla, é o que concebe o texto como um dispositivo erótico justamente naquilo que revela ou insinua; ou ainda, por propor um pacto com o leitor, que precisará entrar no jogo da sedução. Esse conceito é dado por Roland Barthes, para quem o texto deseja que o leitor goze com e pela palavra, no espaço que há entre o autor e o leitor, ou seja, o livro. Pensar o livro como um espaço de fruição/prazer pressupõe que a finalidade da leitura é o gozo. Barthes é categórico: “Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (1987, p. 09). O texto, avalia Barthes, precisa oferecer ao leitor uma prova de seu desejo, isto é, precisa seduzir. Mas que prova é essa? Barthes a chama de escritura, “a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (desta ciência, só há um tratado: a própria escritura)” (1987, p. 10).

O segundo conceito de erotismo, *stricto sensu*, é aquele que Octavio Paz (1994) emprega ao pensar na relação de proximidade entre o poético e o erótico. Para o ensaísta mexicano, a poesia é erótica e o erotismo é poético justamente porque a operação de ambos exige que pratiquem um desvio, isto é, que coloquem à margem o estabelecimento de uma convenção ou de uma norma e produzam outros modos de uso do material de que são feitos. Ambos são feitos de linguagem (PAZ, 1994, p. 12). Octavio Paz elenca uma série de aproximações entre o que concerne ao erótico e à poesia: se

a poesia é a linguagem em cópula, erotizada, desviada, o erotismo é metáfora e, mais do que a sexualidade animal, é rito. O conceito de poesia segundo Paz, portanto, não está dissociado do conceito de erotismo. É uma via dupla, segundo a qual “a imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12).

A metáfora empregada por Paz leva em consideração a poesia cuja imagem é construída a partir de versos e rimas. O que dizer, então, de uma poesia que abandona essa estrutura de estrofes, versos e rimas e se utiliza de outros recursos, sobretudo o legado das vanguardas modernistas que exploraram os elementos gráficos da tipografia, as cores e a própria base do papel como a as “ilhas prismáticas” de Mallarmé, a “*tavola parolibera*” futurista, as colagens verbais e sonoras dadaístas e os caligramas de Apollinaire? Sendo o erotismo uma transfiguração da linguagem, porque torna a sexualidade um código, a poesia concreta, que também se utiliza das palavras, mas as reveste de outros elementos e funções, é desvio desviante. Desse modo, seja Barthes discutindo o prazer da escritura, seja Paz debatendo sobre a escritura do prazer, ambos colocam em evidência aquilo que Johan Huizinga (2001) chamou de “*homo ludens*” ao estudar o jogo como elemento presente em todas as instâncias da cultura. O erotismo não deixa de ser uma experiência lúdica. Embora Huizinga não tenha discutido a natureza lúdica do sexo, se levarmos em conta que, diferente dos animais, o homem soube fazer do sexo uma brincadeira, quando negou-se a frequentá-lo apenas com a finalidade de procriação, não parece forçoso afirmar que o manual do prazer – solitário, a dois ou mais – não passa de uma construção cultural, uma sofisticada invenção humana. Portanto, sexo é cultura, política e, por isso mesmo, pode ser considerado jogo.

O erotismo e suas vertentes estéticas sempre foram considerados marginais, seja por questionar qualquer interdição ao corpo e suas pulsões, seja por se colocar numa posição de crítica

aos velhos discursos de defesa da moral e dos bons costumes. Independentemente de uma época, sempre houve os que tentaram silenciar a arte que apresenta um discurso erótico. Do mesmo modo, a poesia concreta é também um gênero marginal. Formas, cores, dimensões, combinações, misturas... A palavra em estado concreto se estrebucha, grita, busca libertação das fontes gráficas acostumadas, vocifera contra o espaço bidimensional do papel, xinga sua brancura, arremessa-se para fora dos limites da página, deforma e reconstrói o livro como objeto. Ela deseja que a leiam de ponta-cabeça, de lado, de frente, de costas.

O concretismo brasileiro vincula-se temporalmente à segunda metade do século XX. Geograficamente seu berço é São Paulo, sob uma tríade² de jovens que, inconformados com a poesia que mantinha uma filiação de permanência com a geração de 45, decidem romper com o Clube da Poesia e fundam o grupo *Noigandres*, em cuja revista passam a publicar seus poemas. Augusto e Haroldo de Campos, e Décio Pignatari, leitores e tradutores de uma tradição poética ocidental e oriental, não apenas produzem poemas nesse viés do concreto, como elaboram e reelaboram manifestos onde teorizam sobre a estética do concretismo. Em 1956, por exemplo, no artigo “pontos-periferia-poesia-concreta”, publicado no *Jornal do Brasil*, Augusto de Campos apresenta a ideia do que seria a poesia concreta: “[...] uma organização poético-gestaltiana, poético-musical, poético-ideogrâmica da estrutura; POESIA CONCRETA” (2006, p. 42)³.

Os concretistas promoveram uma verdadeira orgia na concepção poética do texto, elevando ao alto grau as orientações dos poetas modernos, ou seja: a abolição do verso e da estrofe, o valor sígnico da letra, a eliminação da unidirecionalidade da leitura. O poema adota uma consistência tridimensional: é sonoro, visual e verbal. Não à toa, a palavra “noigandres” é explicada por Ezra Pound em *ABC da literatura*, cuja primeira edição no Brasil data de 1973, foi traduzido por Augusto de Campos e Paulo José Paes:

noigandres, enoi gandres – expressão provençal, de sentido incerto. Num de seus cantos – o XX – EP narra este diálogo que teve com o notável provençalista alemão Emil Lévy a respeito da enigmática palavra: “...Sim, Doutor, o que querem dizer com *noigandres*?” / E ele disse: “Noigandres! Noigandres! / Faz seis meses já / Toda noite, quando fou dormir, digo para mim mesmo: / Noigandres, eh, noigandres, mas que DIABO querr dizer isto!” (POUND, 2006, p. 185) [grifo do autor].

O fato de o concretismo ser oriundo de poetas não apenas inconformados com a estabilidade da poesia moderna, mas, sobretudo, leitores e tradutores de textos antigos e modernos, faz da poesia concreta um território de constante experimentação e releituras de conceitos e temas da tradição poética, atitude que o pesquisador Gonzalo Aguilar denomina de “pesquisa sistemática” ou “de construção de linhagens” (2005, p. 61). É nesse sentido que pretende se mover minha leitura dos poemas concretos, cujo tema é o erotismo, ou seja, associo o que se lê/vê no texto não apenas a uma brincadeira da palavra ou da imagem em estado de símbolo, mas também a um arcabouço cultural das literaturas orientais e ocidentais milenares⁴. O programa concretista sugere que o leitor se desarme da vista e dos demais sentidos acostumados à linearidade e formule formas de ler emprestadas de diversas outras linguagens os mecanismos, como artes visuais, gráficas e tipográficas, a música dodecafônica, a música eletrônica e o cinema (PIGNATARI, 2006, p. 68)⁵.

No poema concreto, o discurso erótico milenar

Publicado na revista *Invenção 3*, em 1963, o poema a seguir mantém ainda uma estrutura facilmente identificada com aquilo a que convencionamos perceber formalmente como texto poético, a saber, o verso e a estrofe, e as figuras de linguagem ou de estilo. Entretanto, há em sua disposição gráfica uma possibilidade de leitura

que o torna exemplo de como a tradicional teoria do verso não pode ser suplantada, mas potencializada. Do ponto de vista do tema, nesse caso, o erotismo, podemos classificar este poema como um pequeno tratado sobre o prazer porque aponta uma definição do erotismo que aproxima da problematização já apontada por Georges Bataille, ou seja, “o erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão” (2013, p. 53) [grifo do autor]:



(PIGNATARI, 2004, p. 146-147)

Duas estrofes, cada qual centralizada numa página. Um quarteto e um terceto. Os três primeiros versos da estrofe 1 promovem um jogo de metamorfose morfológica na suposta repetição das palavras (prazer/prazer, porvir/porvir). Digo suposta porque há uma derivação morfológica, onde a primeira é substantivo e a segunda verbo. A palavra caviar que abre o primeiro verso, na condição de verbo, sugere uma continuidade, um movimento que só é cessado concretamente quando a palavra “torpor” do terceiro verso não aparece como verbo no verso seguinte, mas a palavra “contemporizar”. Assim, o sentido da palavra “torpor” – diminuir ou romper com um movimento, provocar um mal-estar, uma insensibilidade – ocorre diante de nossa leitura, como uma quebra ou interrupção de gozo. A ironia com que o poema se constrói indicam que o prazer e a melancolia andam lado a lado, ou ainda,

que a interdição ou liberação do prazer – aquilo que Freud⁶ denominou de princípio do prazer e princípio da realidade. Ora, essa dualidade atua em nós como um sobreaviso do Eu, que substitui o princípio do prazer “pelo princípio da realidade, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer” (FREUD, 2010, p. 165).

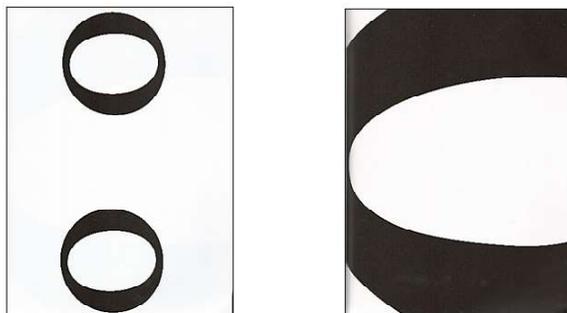
A segunda estrofe do poema, entretanto, parece colocar-se em posição contrária à primeira, abertamente numa atitude transgressiva. Não à toa, o espaço entre os versos nessa estrofe é maior do que na primeira. Essa poderia ser pensada numa interpretação unívoca produzida duplamente pelo que os versos dizem e como dizem. A repetição do verbo “abrir” no início dos versos, condição anafórica, e a própria espacialização na entrelinha constituem recursos do jogo poético do poema concreto, que não abandona a tradição, mas a recupera e atualiza.

O poema de Pignatari expõe uma oposição sobre a qual se deteve Bataille quando tratou da inconciliabilidade entre o interdito e a transgressão ao dizer que “o homem pertence a um e a outro desses dois mundos, entre os quais sua vida, queira ou não, está dilacerada” (2013, p. 63) [grifo do autor]. Em síntese, por mais que o mundo do trabalho e da razão tentem operacionalizar no homem uma obediência, irracionalmente irrompe nele uma violência, um desejo de exceder os limites do racional e das leis. Pignatari dispõe lado a lado essa disputa, e, conseqüentemente, enquanto a primeira estrofe aponta o interdito, aquilo que Freud chamou de princípio da realidade, a segunda estrofe encena a natureza violenta da transgressão ou do princípio do prazer. Desse modo, as estrofes não deveriam estar trocadas nas páginas? Uma vez que o interdito é necessário para controlar a violência, como sugere Bataille, ou, segundo Freud, se cabe ao sujeito sublimar seus desejos, adiando-os momentaneamente a partir da canalização de uma atividade, o poema ilustra a própria transgressão, já que inverte os

comportamentos quando se coloca na defesa do prazer propondo uma abertura dos espaços e do corpo.

Escrito em 1960, o poema “Organismo” faz parte de uma série de produções denominadas de “*stèle pour vivre*”. No efeito de zoom cinematográfico, à medida que se transpõem as páginas, o verso-frase vai sendo reduzido até revelar o desejo latente do organismo num fragmento de vocábulo e, por fim, numa única vogal aberta:





(PIGNATARI, 2004, p. 151-165)

A forma tipográfica do poema e sua espacialização na página obriga-nos a virar o livro para ver as frases/versos na horizontalidade ao mesmo tempo em que a ideia de movimento ocorre à medida que viremos as páginas, que funcionam como *frames* de um rolo de filme. Numa época em que a TV estreava no Brasil há apenas uma década, muito distante ainda dos cliques e videoclipes e com precários recursos de produção de caracteres, poemas como esse indicam como os poetas concretos anteviam o futuro da comunicação (a função poética nos recursos técnicos do cinema, da publicidade e do design). Mas também é importante situá-lo na esteira da experimentação nos moldes do que o cinema dadaísta no início do século XX, como o filme *Anêmic Cinéma* produzido por Rose Sélavie (pseudônimo utilizado por Marcel Duchamp) com a colaboração do americano Man Ray em 1926.

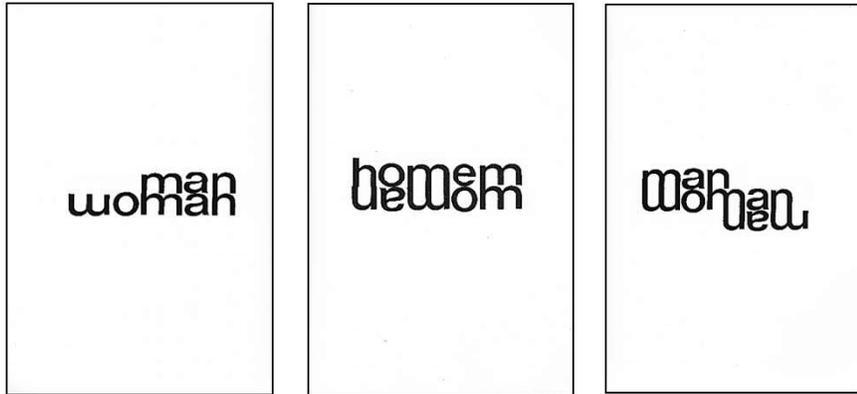
Os versos, que se expandem e extrapolam os limites da página-tela, sintetizam a questão da sexualidade humana. Como função biológica, o uso do sexo pressupõe apenas a continuidade da espécie, a reprodução. No entanto, como erotismo, o sexo não quer outra coisa senão o prazer pelo prazer, anulando o aspecto reprodutivo. Ora, esse conceito do erotismo está em Bataille quando o pensador afirma que “se é verdade que o erotismo se define pela independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo” (2013, p. 36).

Com fins ou não de reprodução, a questão do erotismo permanece como um jogo onde as peças corroboram a continuidade e descontinuidade dos seres. Com medo da morte, e conseqüentemente da descontinuidade, os seres humanos recorrem ao sexo, violando uma lei da natureza que é deixar de existir. Eis o sentido do erotismo para Bataille: “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”. (2013, p. 40) É precisamente esse conceito que o poema de Pignatari evoca: a afirmação da vida, o desejo de continuidade e o uso do prazer como um rito em que se tenta recuperar a completude. A quebra de expectativa, ou desvio da norma, ocorre no texto quando, ao se aproximar a frase em zoom, as letras das extremidades vão sumindo, mas, nas páginas 5 e 6, a eliminação de letras ocorre no centro da página, quando a sílaba -ni da palavra organismo é suplantada para que rebente o orgasmo. Algo no íntimo da palavra, no âmago mesmo, foi aberto para que ocorresse o gozo.

Se o gozo é uma pequena morte (*petit mort*), o poema “Organismo” finaliza justamente com a letra O preenchendo a página, como o grito final, o jorro do prazer, o fim da unidade dos corpos e, mais uma vez, a descontinuidade. Pignatari consegue interpretar o conceito joyceano do “verbivocovisual”. Quem não escutará o grito de prazer ecoado dessa letra O? Quem não perceberá a própria boca abrindo-se para a pequena morte? Quem não verá aí a forma do nada, elemento vazio do pós-gozo? Da série “*stèle pour vivre*”, esse poema é o que mais se adéqua ao conceito que subjaz ao título. *Stèle* nada mais é do que uma lápide funerária sobre a qual se coloca o epitáfio e informações sobre o morto. No entanto, o poeta quer construir *stèles* para vivos, alterando, como o erotismo, a finalidade do objeto.

Na série intitulada “Ideogramas verbais” as palavras “homem” e “mulher”, em português e inglês, unem-se de três modos. Nesse caso, o espaço branco da página passa a ter uma dupla dimensão de sentido: é página, mas é também cama, espaço onde os

amantes praticam o ato sexual. A composição tipográfica não só insinua o ato, mas mostra-o. Somos leitores ou *voyeurs*? Ora, acaso existe leitor que não seja *voyeur*, que não perscrute o espaço do texto como quem procura prazer? Pulsão de olhar, diria Freud⁷.



(PIGNATARI, 2004, p. 195-197)

Para os concretistas, o ideograma⁸ era um conceito elástico que tanto podia envolver um “motivo visual e fônico que se repete no poema” (AGUILAR, 2005, p. 184) quanto “a materialidade do signo e do espaço, no qual estes signos se relacionam” (AGUILAR, 2005, p. 190). Em contrapartida, “oferecia uma saída à insuficiência do verso como unidade mínima de sentido e estrutura rítmico-formal” (AGUILAR, 2005, p. 182). Ora, a leitura ideogramática no caso da sequência acima aponta para uma duplicidade e, assim, não são somente palavras que estão praticando o ato sexual, mas sujeitos. Uma vez que o poema concreto desafia o leitor a mudar o modo de pegar o livro (leitura de cima para baixo e da esquerda para a direita com o livro em pé, ou seja, altura versus largura), nesse caso, um simples girar de página altera a posição dos amantes. É, portanto, o leitor o responsável por essa condução.

Além disso, no primeiro ideograma verbal, a união de palavras de duas línguas diferentes sugere que os amantes seriam de culturas

distintas. Há, inclusive, um *ménage à trois* no terceiro ideograma. A questão que o leitor-voyeur pode lançar aqui é a possibilidade de ampliar o repertório de parceiros sexuais apenas se utilizando da composição dessas palavras. Haveria aí uma limitação da relação heterossexual? Há possibilidade de uma insinuação de bissexualidade nesses três ideogramas? Alguma referência à homoafetividade? A própria escolha da fonte tipográfica, com letras cujas hastes se encaixam perfeitamente (m/n, m/m, u/h), evoca elementos dos corpos dos amantes, sejam as bocas, sejam os órgãos sexuais, enquanto propõem leituras aparentemente subentendidas (por exemplo, no ideograma dois, o “*man*” sobre o -man, sílaba/pedaço da palavra “*woman*”. Seria um pedaço do corpo feminino ou o masculino travestido?). As letras unidas, portanto, constituem a expressão máxima do gozo. Um gozo verbal ou visual? É gozo verbivocovisual.

Do Oriente ao Ocidente, o voo de Eros

É de Haroldo de Campos (2013) a concepção de que o ato da tradução não seria trair o original, mas transcriá-lo. A transcrição é um conceito que propõe a tradução como criação e como crítica. Além desse neologismo, Haroldo também utiliza em seus estudos críticos os termos “transculturização”, “transfingimento” e “transficcionalização”. Na construção de um poema concreto, de certo modo, estariam presentes elementos oriundos de inúmeras leituras poéticas e críticas dos seus autores. Pelo menos é o que os inúmeros textos reunidos em *Teoria da Poesia Concreta* atestam. Houve momentos em que os textos críticos, os manifestos, pareciam chegar mais facilmente aos leitores do que a produção poética. De qualquer modo, esses textos críticos confirmam o processo de transculturização subjacente ao poema concreto. Se esses poetas foram acusados de exibicionismo intelectual, é certo que não se pode negar o cabedal de leituras e traduções que eles realizaram a partir de inúmeras

línguas. Os poetas do concretismo, portanto, realizaram uma operação que pode ser denominada “transpoética”.

É nesse sentido que proponho também que a leitura de certos poemas eróticos de Décio Pignatari deva ir na direção ora do Ocidente, ora do Oriente, para se pensar no emprego dos conceitos do discurso erótico nesses dois polos. Além das inúmeras traduções realizadas pelos irmãos Campos, a antologia de poemas traduzidos por Pignatari (1996), que compreende hinos védicos do século XVI a. C., passando por poemas de Xiva até chegar a Safo de Lesbos, Catulo, Horácio, poetas chineses, e textos da era moderna, demonstra a sede de conhecimento desses poetas. Muitos desses textos contêm uma gênese sagrada, são preces em louvor aos deuses (caso do Rigveda da cultura hindu), mas não excluem o erótico, pelo contrário, testemunham a condição erótica da existência, como aponta o hino a seguir dos “Poetas-santos de Xiva”, do século XI a.C.:

melhor do que estar
ficar
transar
todo o tempo
é o prazer de transar uma vez eterna
depois de uma separação eterna

(PIGNATARI, 1996, p. 26)

Em *História da Sexualidade I*, Michel Foucault alertava para o fato de a cultura ocidental ter silenciado ou negado o discurso erótico, tão presente no mundo oriental. “Nossa civilização”, diz Foucault, “pelo menos à primeira vista, não possui *ars erotica*. Em compensação, é a única, sem dúvida a praticar uma *scientia sexualis*” (2010, p 64). Se por um lado, China, Japão, Índia, Grécia, Roma e o mundo árabe fomentaram uma “verdade extraída do próprio prazer” (FOUCAULT, 2010, p. 64), ao Ocidente restou buscar a

verdade arrancando os segredos do sujeito através da confissão, por um lado, e por outro, de uma atitude clínica. “O homem do Ocidente tornou-se um animal confidente”, diz Foucault (2010, p. 66). A *ars erotica* de que fala Foucault estaria associada àquilo que os gregos chamavam de “*eroticon logon*”, mais especificamente ao prazer originado da experiência do sujeito na busca de autoconhecimento. Diferente do cristianismo, os deuses gregos e latinos, mas também as divindades das civilizações orientais, transam e fecundam ou criam o mundo com seu gozo. Dag Oisten Endsejo, em *Sexo e Religião*, ressalta: “Talvez as aventuras sexuais dos deuses gregos sejam mais conhecidas no Ocidente, mas a sexualidade dos deuses hindu é o exemplo mais importante de divindades sexualmente ativas nas religiões correntes” (ENDSJO,2014, p. 260). Eros executa seu voo do Ocidente ao Oriente, portanto, atingindo homens e deuses, organizando e cumulando a natureza de desejo. Os dois poemas seguintes podem ser lidos como representantes da comunhão entre sexo e religião, indissociáveis na cultura clássica e nas religiões do Oriente:



(PIGNATARI, 2004, p. 207)

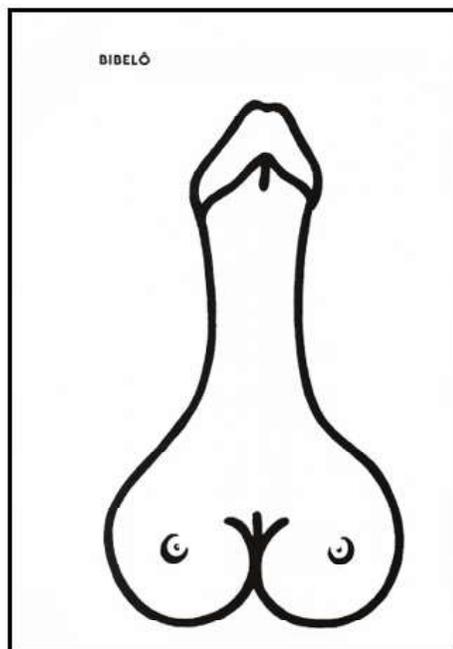
O poema “Zenpriapolo”, de 1975, é literal e/ou visualmente uma fusão de duas culturas, numa alusão à figura de Priapo, deus menor cultuado na Grécia e em Roma, e o preceito oriental da meditação. Originário do Egito, o culto a Priapo chega a Grécia e daí se expande pelo Mediterrâneo associando-se às festividades de Dioniso. Segundo o pesquisador João Angelo Oliva Neto (2006), o deus portando um enorme falo estaria associado à falofória, procissão em louvor a Dioniso. A aparência rústica do deus se deve ao fato de ter sido abandonado por sua mãe e criado nos campos por pastores. Essa mitologia explica a relação desse deus com a fecundidade e abundância. Guardiã dos campos, das roças e jardins, Priapo não deixa de ser uma versão clássica da figura do espantalho. Por isso, além das esculturas do deus no centro dos jardins e das roças, a entrada das casas costumava ter um tintinábulo, espécie de campainha formada por sinetas sustentadas por um corpo priápico. Para o deus eram escritos poemas mencionando seu sentido de abundância, mas também de advertência. Alguns desses textos, cujo conjunto é chamado de priapeia, apresentavam uma natureza votiva exortativa, mas outros tinham um caráter ameaçador e cômico, nos quais se evidenciava o caráter torpe e folgazão do deus. O caráter baixo de alguns desses textos tinham por finalidade o riso.

Na verdade, a palavra do título do poema é uma composição por aglutinação que acaba por reconstruir uma trindade erótica: Zen, Priapo e Apolo. Sendo o zen uma prática de experiência da realidade pela meditação, uma leitura possível desse homem “Zenpriapolo” é a comunhão no sujeito de duas forças constituintes: o feio e o bonito, a vida e a morte, o equilíbrio e o desequilíbrio, o grotesco e o sublime. Forças aparentemente inconciliáveis estão aglutinadas para mostrar o que rege o homem. Isso se aproxima do conceito oriental do Yin-Yan para a dualidade que existe em todas as coisas. A construção do sentido desse poema é dada pelo autor nas notas. Na verdade, o homem fálico foi construído da palavra grega “omphalos”, cuja cabeça é a letra E. Pignatari reconstrói no poema visual um mito, conforme a seguinte explicação:

Para quem chega a Delfos, vindo de Atenas por rodovia, o Monte Parnaso abre suas asas de águia. Das encostas, rolam pedras. Uma caiu do bico de uma águia de Zeus, ao colidir com outra: em forma de colméia, com relevos que parecem de abelhas, mas que são fusos e fios – o texto têxtil. No lugar da queda, ergueu-se o templo de Apolo. Na trípode, inclinada sobre ela, aspirando emanações alucinógenas que vinham de recipiente pousado sobre apedra, profetizava a pítia. O E deitado estava gravado a ouro sobre as colunas do vestibulo do templo: as portas do céu. De um ideograma chinês, de igual estrutura, representando igualmente um templo, disse Pound “O templo é sagrado, porque não está à venda”. Para os gregos, ali estava o umbigo (= òmphalos) do mundo (PIGNATARI, 2004, p. 210).

Trata-se, pois, de uma mitopoética visual. A duplicidade com que o poema foi construído está justamente na repetição da sílaba OM formando o corpo do homem, enquanto o órgão sexual é modelado com -PHALOS. Desse modo, o poeta executa na cisão de uma palavra a operação de encaixe de outra. Visualmente, é a representação de Priapo que vemos, mas também de Apolo, no umbigo do mundo. Mas, ao associarmos o “OM” repetido ao som onomatopaico de alguém que está em estado de meditação, parecemos que fizemos uma leitura contraditória do texto. Desde quando sexo e meditação podem ser unívocos? Nesse caso, um olhar sobre a cultura oriental nos propicia a desconstrução da aparente interpretação contraditória. Vem do Oriente, especificamente da Índia, um conjunto de aforismos sobre o amor denominado de Kama-sutra, um conjunto de aforismos que, longe de meras posições sexuais, representam uma filosofia sobre o erotismo. Do mesmo modo, o Ocidente recebeu do Oriente o tantrismo, preceito para o alcance de uma ascese, ou seja, uma caminhada rumo à autodescoberta e, obviamente, o sexo faz parte desse movimento. Desse modo, parece que ao construir um homem em ereção e nomeá-lo de Zenpriapolo, Pignatari integra duas culturas sob a perspectiva de uma filosofia que é concernente a ambas: o duplo que habita o sujeito.

Por fim, o poema “Bibelô”, da década de 1980, é puramente visual. Mas a relação do objeto imagem com o título pressupõe a natureza do duplo que subjaz ao texto. Bibelô é um objeto para servir de adorno, exposto em uma cômoda ou mesa. Trata-se de objeto de pouco valor, mas de elevada carga afetiva. O duplo também está visível na composição do objeto: sua natureza é hermafrodita. Os seios que acolhem uma vagina também funcionam como um busto sobre o qual se assenta um pênis. Visualmente, o órgão masculino é uma cabeça sobre um pescoço:



(PIGNATARI, 2004, p 246)

O bibelô hermafrodita era uma das representações iconográficas de Priapo na cultura Greco-latina, ora sendo apresentado com o corpo humano cuja veste levantada servia de cesto de onde pendiam flores e frutos, deixando entrever o falo, ora era somente um falo com um rosto na glande (OLIVANETO, 2006). Das várias acepções de Priapo, a que o aponta como signo de

efeminação, da libido e das divindades bissexuadas interessa-nos aqui. Sobre a natureza criadora de Priapo, Oliva Neto cita Hipólito:

O bom é Priapo, o que criou antes que qualquer coisa viesse a ser; por isso é chamado *Priapo*, porque por *primeiro* criou todas as coisas. Por causa disto, afirma [Justino], Priapo é erigido em todo templo, honrado por toda a criação e nas estradas ergue diante de si os frutos do outono, isto é, os frutos da criação, dos quais ele mesmo foi causa, já que ele por primeiro criou a criação, que antes não existia (2006, p. 72) [grifos do autor].

Em suma, se uma primeira leitura do poema de Pignatari pode assumir um contorno cômico, ao realizarmos uma escavação na tradição clássica, veremos que o poema se revestido de significância histórica sobre o culto do deus menor. Daí que a operação do duplo fundamenta uma série de pares discursivos: masculino/feminino, sério/cômico, criador/destruidor. Ainda, ao observarmos a antologia poética traduzida por Pignatari, perceberemos que o que norteia a escolha dos poemas dos 31 autores é, por um lado, a poesia como manifestação do sagrado, e por outro, o texto poético numa dimensão do desejo: “e assim, lirismo, erotismo, política, crença e natureza permeiam esta seleção, na esperança de dar-lhe alguma coerência que, se houver, só pode advir da poesia” (PIGNATARI, 1996, p. 10).

Em meio a polêmicas e acusações, o concretismo fomentou criadores e leitores com o mesmo ânimo que conseguiu desestabilizar a crítica. De natureza dialética, o movimento compreendeu revistas e livros, invadiu os espaços dos museus de arte contemporânea, influenciou a música, congregou poesia ao design e à publicidade e, de certo modo, determinou que seus leitores abandonassem a leitura acostumada. Isso é a essência de um movimento de ruptura. Longe de ter sido um gênero de fácil aceitação, tanto pela crítica quanto pelos leitores, não se pode negar

que a poesia concreta tornou palpável o sonho antropofágico de Oswald de Andrade: poesia pau-brasil = poesia de exportação. Assim, retomando Barthes, o texto de prazer ou de fruição, mais do que contentar ou oferecer-se a olhos acostumados, é aquele que promove um certo desconforto, “[...] faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 21-22).

Referências

AGUILAR, Gonzalo. **Poesia concreta brasileira**: as vanguardas na encruzilhada modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução Jaime Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. **Haroldo de Campos – Transcrição**. Organização Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ENDSJO, Dag Oisten. **Sexo e religião**: do baile de virgens ao sexo sagrado homossexual. Tradução Leonardo Pinto. São Paulo: Geração Editorial, 2014.

FRANCHETTI, Paulo. **Alguns aspectos da teoria da poesia concreta**. Caminas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. “Além do princípio do prazer”. Em: **História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KHOURI, Omar. Noigandres e Invenção: revistas porta-vozes da Poesia Concreta. **FACOM** - nº 16 - 2º semestre de 2006, p. 20-33.

OLIVA NETO, João Angelo. **Falo no jardim**: Priapéia Grega, Priapéia Latina. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PIGNATARI, Décio. **31 poetas, 214 poemas**: do Rigveda e Safo a Apollinaire. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Poesia pois é poesia**: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, 11ª edição.

Notas

²Logo aderem ao grupo outros integrantes, caso dos cariocas Reinaldo Azeredo e José Lino Grünewald, o alagoano Edgard Braga e o pernambucano Pedro Xisto de Carvalho. É importante citar aqui que a adesão ao concretismo por Ferreira Gullar, em dezembro de 1956, quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo abre a Exposição Nacional de Arte Concreta. Ver: KHOURI, 2006.

³ A reunião desses manifestos foi publicada no livro *Teoria da Poesia Concreta* em 1965, mas a edição que usamos aqui é a 4ª, de 2006.

⁴ Uma obra que atesta essa pesquisa sistemática de uma tradição lírica é a antologia *31 poetas 214 poemas: do Rigveda e Safo a Apollinaire*, traduzida por Décio Pignatari.

⁵ É preciso ressaltar o caráter plural do trabalho de Pignatari, que sai da literatura e atravessa a publicidade e a arquitetura (são criações dele um logotipo como o da Petrobrás e trabalho para propaganda de remédios em 1967). Ver: AGUILAR, 2005, p. 79.

⁶ Sobre tudo no ensaio “Além do princípio do prazer”, de 1920. Ver: FREUD, 2010, p. 161-239.

⁷ No ensaio “As pulsões e seus destinos”. Ver: FREUD, 2013.

⁸ Na verdade, a utilização do ideograma como conceito pelos concretistas é mediado especificamente pelo método de composição de Ezra Pound, com a diferença que “o método de Pound é de composição, enquanto que para os concretistas o ideograma define-se no campo da *percepção*”. (AGUILAR, 2005, p 189) [grifo do autor]